МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКА ДЕРЖАВНА КОНСЕРВАТОРІЯ ІМ. П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

На правах рукопису

ЖАРКОВ ОЛЕКСАНДР МИКОЛАЙОВИЧ

ХУДОЖНІЙ ПЕРЕКЛАД В МУЗИЦІ: ПРОБЛЕМИ І РІШЕННЯ

Спеціальність 17.00.02 - Музичне мистецтво

АВТОРЕФЕРАТ
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

КИЇВ - 1994

АВ 30.54

ЛННБ України ім.В.Стефаника
00777518 (Z)

Робота є рукописом.

Роботу виконано на кафедрі теорії музики Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського.

Науковий керівник - доктор мистецтвознавства
НАДІЯ ОЛЕКСАНДРІВНА ГОРЮХІНА

Офіційні опоненти - доктор мистецтвознавства
ЛЮ ОЛЕКСАНДРІВНА ПАРХОМЕНКО

- кандидат мистецтвознавства
СЕРГІЙ ВАСИЛЬОВИЧ ШИП

Провідна організація - ХАРКІВСЬКИЙ ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВ
ім. І. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Захист відбудеться 30 червня 1994 року о 15год. 30хв. на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 092.14.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора наук у Київській державній консерваторії імені П. І. Чайковського /252001, Київ, вул. К. Маркса, 1/3, 2-й поверх, ауд. 36/.

З дисертацією можна ознайомитись в бібліотеці Київської державної консерваторії.

Автореферат розіслано "27" травня 1994 року.

ЛНБ ім. В. Стефаника
АН України

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради,
кандидат мистецтвознавства СЕРГІЙ ВІТАЛІЙОВИЧ ТИШКО

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Тема дослідження. В дисертації аналізується художній переклад в музиці як особливий вид творчості. Він являє собою систему нових версій вже завершених (своїх або чужих) творів, конкретизується у всьому багатоманітті перекладень, обробок, редакцій, транскрипцій та вільних обробок.

Предметом дослідження є основні теоретичні проблеми художнього перекладу в музиці, головна з яких - взаємодія систем оригінальної та нової версії у тексті перекладу. Розглянуто специфіку оновлення оригіналу в перекладі, його переінтонування, побудована система жанрів перекладу, яка багато в чому структурує переклад і визначає творчий процес.

Актуальність теми обумовлена домінуючими тенденціями в сучасному мистецтві в плані відношення до минулого, творчої спадщини, традицій. Минуле усвідомлюється не просто як спадщина, але як особливо дистанційований сучасний досвід, який можна переосмислювати по-різному. Використання його як власного матеріалу, що може піддаватися будь-якій розробці, включення діахронних явищ у синхронну взаємодію є важливою рисою художнього мислення кінця XX століття. Однією з художніх тенденцій сучасності є створення нових творів "за мотивами": численні явища в кіномистецтві, театральні інсценізації прозаїчних творів, хореографічні втілення небалетних композицій. Художній переклад в музиці є органічною частиною цього процесу, він активно розвивається, і інтерес до нього композиторів не послаблюється. Розробка і дослідження проблем художнього перекладу - одна з важливих задач музикознавства.

Мета і завдання роботи. Головною метою дисертації є розгляд теоретичних основ системи перекладу в музиці. При екстраполяції деяких положень літературного перекладу на музику накреслюється не тільки паралельна, але й опозиційна система художнього перекладу в музиці з його специфічними, суто музичними властивостями. Вводиться нове поняття "художній переклад в музиці" (яке трактується наукове, як "внутрішньомузичне", а не метафоричне і не як міжвидове явище). Коректність його введення в музикознання обумовлюється наявністю споріднених моментів в літературному перекладі, органічним включенням музичного перекладу в загальне коло проблем ху-

дожнього перекладу в мистецтві в цілому. В зв'язку з цим можна позначити такі завдання: структурування і класифікація перекладу, осмислювання методів роботи з оригіналом, розгляд існуючих жанрів перекладу з аналізом взаємодії двох художніх систем в тексті перекладу і ступінь оновлення оригіналу в новій версії.

Наукова новина роботи полягає в розгляді принципово відмінних між собою нових версій завершених творів (чужих або своїх) як єдиної системи художнього перекладу в музиці. Така інтеграція дозволяє виявити загальні моменти, виділити специфіку, розкрити нові елементи. Вперше зроблена спроба створення теоретичних основ художнього перекладу в музиці. Певна наукова новина підходу полягає і в запропонованій системі жанрів перекладу.

Методологічною базою дослідження постає системний підхід. Для дослідження перекладу залучені деякі положення, методи, заходи лінгвістики і літературознавства, семіології, семантики. Аналіз проблем перекладу торкається всіх головних питань музикознавства, тому дана дисертація спирається на грунтовні дослідження, в яких розглядаються необхідні методологічні проблеми: Б. Асаф'єва, С. Орлової, В. Холопової, І. Котляревського, С. Ручьевської, Н. Горюхіної, Н. Герасамової-Персидської, В. Медушевського, М. Михайлова, М. Скребкової-Філатової, С. Навайкінського. При зіставленні двох текстів використано метод порівняльного аналізу.

На захист виносяться:

- поняття "художній переклад в музиці" як перекладу "система -система" ("оригінал - версія");
- екстраполяція теорії перекладу на музичні явища із обгрунтуванням актуальних проблем, питань, методів;
- структурування теорії художнього перекладу в музиці (проблеми, методи, аспекти, типологія);
- методика аналізу зіставлення оригіналу і нової версії (на підставі інваріанту та варіанту, прямих та зворотних зв'язків та ієрархії жанрів);
- розробка жанрової системи художнього перекладу в музиці, визначення поняття "вільна обробка".

Матеріал дослідження. Із всього різноманіття музичних перекладів для аналізу відібрані ті твори різних епох, нап-

рямків, стилів, які є найбільш показовими: інструментовка "Павани" і "Гробниці Куперена" М. Равеля, редакції "Ромео і Джульетти" П. Чайковського, "Присвята Арво Пярту" О. Гугеля, фортепіанне перекладення "Петрушки" І. Стравинського, Друга соната і Четверта симфонія В. Бібіка, транскрипції Ф. Ліста, М. Балакірева, А. Коломийця, Л. Колодуба, оркестрові редакції "Хованщини"(М. Римський-Корсаков і Д. Шостакович), вокального циклу "Без сонця" (Е. Денисов) М. Мусоргського, "Вальси Шуберта" С. Прокоф'єва, балети: "Чарівний сон" Л. Колодуба", "Кармен-сюїта" Р. Щедріна, "Задунайські жарти" В. Зубицького, сюїти П. Чайковського, А. Главунова, Д. Рогаль-Левицького; Шоста симфонія Я. Губанова та інші.

Практична цінність роботи. Результати даної роботи можуть знайти застосування в курсах аналізу музичних творів, історії музики, історії оркестрових стилів, музичної естетики, в курсі композиції. Даний матеріал може бути використаний піаністами у виконавчій і педагогічній діяльності і композиторами при інструментовці.

Апробація роботи. Дисертацію обговорено на кафедрі теорії музики Київської державної консерваторії, де її було виконано. Основні теоретичні положення викладено в публікаціях.

Структура роботи. Дисертація складається з Вступу, чотирьох глав, Заключення та Додатку, що містить нотні приклади. Перша глава "Художній переклад в музиці. Поняття. Проблематика". Друга глава "Метаморфози оригіналу в художньому перекладі". Третя глава "Авторський тип перекладу". Четверта глава "Жанри перекладу".

ЗМІСТ РОБОТИ.

У **Вступі** обгрунтовується актуальність обраної теми, визначена головна проблематика роботи, методи дослідження музичних явищ, наукова новина і специфіка аналізу в дисертації, структура роботи. Тут також подається стислий огляд літературознавчих робіт з теорії художнього перекладу та музикознавчих робіт, в яких ставляться питання перекладу, аналізуються його жанри - перекладення, редакції, транскрипції.

Теорія перекладу в літературознавстві вже давно є сталою галуззю знання. В численних роботах досліджуються проблеми перекладу в різних аспектах. Фундаментальною, багато

в чому базовою для сучасних досліджень є монографія Іржи Левого "Искусство перевода". В монографії переклад піддається детальному і багатосторонньому аналізу. Методологічною основою роботи стає розуміння подвійності твору, який перекладається: постійна взаємодія системи оригіналу і системи перекладу. Іншою фундаментальною роботою, яка присвячена перекладу, є монографія А. Швейцера "Теория перевода. Статус, проблемы, аспекты". Велику наукову цінність в ньому має аналіз всіх існуючих на той час теорій і поглядів на переклад. Реферуючи гігантську кількість літератури, вчений обирає найбільш прогресивне і будує власну теорію перекладу. Важливі спостереження для музичного перекладу містяться у монографії В. С. Виноградова "Лексические вопросы перевода", в книзі С. Влахова та С. Флорина "Непереводимое в переводе", в канд. дисс. А. Джебраілова "Художественный перевод и литературный процесс (на материале переводов Шекспира)", в монографії В. Коптілова "Першотвір і переклад. (Проблеми сучасного українського художнього перекладу). Роздуми і спостереження." та ін.

Всю музикознавчу літературу по даній темі можна згрупувати так: 1) роботи, присвячені окремим жанрам перекладу (особливо редакціям і транскрипціям); 2) дослідження понять близьких перекладу; 3) відомості і аналізи в числених монографіях і книгах.

Найбільш дослідженими серед жанрів перекладу виявляються фортепіанна транскрипція та оркестрова редакція (А. Веприк "Очерки по вопросам оркестровых стилей", А. Соколов " Музыкальная диалектика творчества", Л. Грабовський "Две "Детские (транскрипции вокального цикла Мусоргского для голоса с оркестром Э. Денисова и Р. Щедрина", Седракян "Становление и эволюция жанра фортепианной транскрипции в Армении", Л. Ройзман "О фортепианных транскрипциях органных сочинений старых мастеров". Авторським редакціям присвячені статті С. Тишка "Ранние редакции оперы "Псковитянка" и пути эволюции стиля Н. А. Римского-Корсакова" і "Национальный идеал и национальный стиль (Редакции оперы "Борис Годунов" в контексте пушкинской традиции" і дисертація І. Щипачової "Проблема авторедакции и стилевые процессы в русской фортепианной музыке второй половины XIX и начала XX века". Для вивчення художнього перекла-

ду в музиці прилучені також дослідження, які присвячені близьким перекладу процесам в книгах М. Арановського "Симфонические искания. Проблемы жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 гг." та Г. Григор'євої "Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX в.ка. 50-80 годы", в статті С. Шипа "Стилизация как художественно-выразительный прием в современной украинской музыке."

В **Першій главі "Художній переклад в музиці. Поняття. Проблематика"** досліджуються основні теоретичні пробл ми перекладу, будується його система, аналізується специфіка. Художній переклад в музиці репрезентує особливий рід музичних творів, а з погляду творчого процесу - особливий вид творчості. Поняття художнього пер.кладу в музиці постає як інтегративне для численних музичних явищ.

Музичний переклад починається там, де за словами літературознавців, відбувається "вільний переклад", тобто поза рамками літературного. Така специфіка музичного перекладу обумовлює і визначення самого поняття. В літературознавстві використання терміну "переклад" відбиває основні процеси: реферування і реценэування тексту в іншому мовному середовищі. Для музичного мистецтва є необхідним поняття "художнього перекладу", що вказує на головну функцію музичного перекладу - перевисловлення оригіналу, акцентує і ступінь , якість оновлення, і творчу "волю" композиторра.

Музичний переклад звертається до "готового " нотного тексту. В цьому полягає його головна відміна від оригінальної творчості. Від близьких йому процесів переклад відрізняється не тільки свідомим і осмисленим характером, але й цілісністю як самого нового твору, так і оригіналу.

Під художнім перекладом в музиці ми розумісмо створення нової художньої системи (музичного твору на засадах цілісного або часткового використання елементів вихідної системи (оригіналу), яка зафіксована в нотному тексті. Тавтологія "художній" в даному випадку відбиває специфіку об'єкта, яка міститься в тому, що художність оригіналу з неминучістю вимагає свого нового втілення (перекладу), можливе при художності процеса його переробки. Таким чином, художній переклад музиці - це нова версія твору, в якій даний твір постає як певна інтонаційно-семантична модель, а його компоненти, які

втрачають вихідну цілісність, в різній мірі переробляються і переінтоновуються, і в новому втіленні набувають нової цілісності. Остання визначається відбором матеріалу, методами і заходами переінтонування, новим розвитком, художньою метою і завданням творця нової версії.

Визначальною рисою музичного перекладу, його специфічною якістю стає функціонування в одній європейській мовній системі. Принципова "зрозумілість" і оригіналу, і нової версії суттєва для перекладу. В музиці композитори часто звертаються до відомого оригіналу, що створює у слухача (композитора, виконавця) мовну, семантичну, інтонаційну співвіднесеність оригіналу і перекладу, яка неможлива (утруднена) в літературному перекладі. Якщо оригінал є невідомим або забутим твором, то складається, за влучним визначенням Б. В. Асаф'єва, твір з двома авторами, наприклад: Ліст-Аркадельт "Ave Maria", Римский-Корсаков- Мусоргський "Хованщина", Скорик-Леонтович "на русалчин великдень".

При аналізі теоретичних основ художнього перекладу в музиці виявляються моменти подібні з літературним перекладом, які постають як методологічні. У новому тексті співіснують дві художні системи (оригіналу і перекладу), а через них - взаємодія двох мислень, стилів, стилістик. В перекладі розкриваються дистанція часу, відносність критерія точності й аксіологічний підхід. Власне процес перекладу складається з двох фаз: осягнення, осмислення (дешифрування) оригіналу і його нове втілення (перекодування). Специфіка музичного процесу міститься в єдиній мовній системі, у відсутності "помилки прочитання", у принциповій настанові на перевисловлення оригіналу, у великій ролі інтерпретації оригіналу перекладачем, у значній співвіднесеності оригіналу і перекладу в уяві слухача, в перекладі на власний стиль композитора нової версії, у жанрах перекладу як нових детермінантах похідної системи.

Як визначальна проблема для перекладу постає наявність двох художніх систем: оригіналу і перекладу. Їх присутність у перекладному творі є об'єктивною і не залежить від волі і бажання перекладача. Функціонування системи оригіналу є більш очевидним. Художня система перекладу також закономірна через нові мислення, розуміння, стиль, стилістику, техніку.

Взаємодія двох систем акцентує і їх різницю, і актуалізує загальні моменти, спорідненість. Абсолютна відмінність систем є неможливою, вони обов'язково в чомусь перехрещуються, і певна сукупність елементів буде подібною. І система оригінального композитора, і система перекладача виявляються в перекладі в неоднаковій мірі, яка залежить від спільності систем. Чим вони більш споріднені - тим меншим є їх протиставлення, чим більш відмінні - тим значнішими є протиріччя. Функція перекладача зводиться до художнього "примирення". Обидві художні системи вступають у складну взаємодію на всіх рівнях. Кожний елемент такої складної ієрархічної системи як твір несе на собі відбиток дії обох систем і постійно знаходиться в напрузі через різне тяжіння-відштовхування систем оригіналу і перекладу.

В перекладі взаємодія систем конкретизується взаємовпливом двох мислень, стилів, стилістик. Композитор нової версії вкладає в оригінал своє розуміння, а втілюючи її привносить і свій власний стиль і стилістику. Перекладач включає у переклад свій час. Культурні вимоги епох багато в чому (як і стиль перекладача) обумовлюють концепцію перекладача. Кожний історичний період знаходить своє відношення до оригіналу, по-своєму "чує" його, збагачуючи текст естетикою власного часу, актуалізуючи "приховані" сенси, які є ближчими до сучасності.

В музичному перекладі "помилка прочитання", яка є можливою в літературі, трансформується у питання злиття стилів, коректного переінтонування, відповідності нового контекста оригіналу. Митець втілює оригінал по-іншому, через власне світорозуміння, мислення, індивідуальний "погляд" на оригінал. В перекладі в музиці принципова художня настанова спрямована на перевисловлення оригіналу. Нове звернення має на меті нове втілення, переінтонування. Ступінь оновлення може бути різним: від адаптації до іншого інструментального складу - аж до глибинної трансформації концепції всього твору. Власне природа музичного перекладу вимагає перекладу оригіналу на індивідуальний стиль композитора нової версії. Чуже (текст оригіналу) перетворюється в "своє-чуже" (термі Бахтіна) (текст перекладу). Перекладений твір, таким чином, є нашаруванням смислів обох систем і трансплантацією оригіналу

у власний стиль перекладача. В музиці можлива побудова нового самостійного твору на засадах двох або кількох оригіналів, наприклад: Ф. Ліст "В Сикстинській капелді" ("Miserere" Аллегрі та "Ave verum " Моцарта, "Експромт на дві прелюдії "М. Балакірева, балети "Пульчінелла" та "Поцілунок феї" І. Стравинського, "Чарівний сон" Л. Колодуба та ін.

В процесі створення перекладу в музиці можна виділити два підходи: умовно "технічний" і умовно "художній", що, як правило, співіснують і додають один одного. В "технічному" зверненні до перекладу стимулюється вимогами педагогічної практики, розширенням концертного репертуару. Так виникають перекладення, обробки, редакції. Постає проблема відповідності тембрового ряда музичному змісту оригіналу і "точності" всіх елементів. В процесі перекодування актуалізуються питання зміни окремих елементів через темброве і фактурне переінтонування і як при цьому проявляються стиль і стилістика перекладача. "Художній" не виключає "технічного", але йде далі. Композитор, що вирішив створити нову версію, осмислює оригінал. Його осягнення відрізняється не тільки глибиною і увагою до деталей. Композитор шукає те, що є співзвучним власне йому, відкриваючи, якщо потрібно, "приховані" сенси. При цьому народжується новий сенс, який є близьким перекладачу. В процесі нового втілення значну роль відіграє темброве переінтонування. Інструментарій в перекладі може виконувати двояку функцію: бути носієм нового образу, концепції, або бути "просто" сучасним перекладачу. В перекладі між концепцією і конкретним переінтонуванням оригіналу існує взаємозв'язок-перехід. Концепція багато в чому передбачає переінтонування, але й "випадковий" елемент впливає на загальну систему.

В художньому перекладі в музиці розрізняються два типи: неавторський і авторський. Неавторський тип - власне переклад, в ньому домінує переробка, переінтонування. Неавторський переклад - нова версія чужого тексту, побудова на його засадах нового художнього твору. В музиці взаємодія систем оригіналу і перекладу може зрости до протилежного, тоді переклад - новий власний твір композитора-перекладача, і художній переклад обумовлює це.

В авторському перекладі композитор наново звертається до свого завершеного твору, що свідчить про його прагнення про-

довжити втілення задуму, відшліфувати концепцію і деталі, часто - змінити інструментальний склад. Побудування нової версії свого завершеного твору наближається до оригінальної творчості, але наявність двох текстів, перехрещування вихідної та похідної систем в пізнішій редакції дозволяють віднести ці явища до перекладу, його особливого авторського типу.

Специфічною рисою художнього перекладу в музиці виступає розгалужена система його жанрів: перекладення, обробка, редакція, транскрипція, вільна обробка. Жанр в музичному перекладі детермінує творчий процес, його мету і кінцевий нотний текст. Жанр акцентує підхід до оригіналу і метод його втілення. Формується двоєдиний процес, композитор обирає майбутній жанр, виходячи із індивідуальних задач і оригіналу, але й обраний жанр диктує свої вимоги до перевисловлення, переінтонування оригіналу. Найбільш показовими для перекладу є транскрипції і обробки, в яких концепція і система перекладу домінують, або навіть вбирають себе систему оригіналу. Як правило, відбувається переклад в інший жанр (наприклад, опера-балет, будь-який твір - концертна віртуозна п'єса для фортепіано). Жанри перекладу структурують специфіку даної галузі творчості і не заперечують жанрової основи оригіналу. Жанрова система перекладу - "надбудова" понад жанрами. Перекладний твір становить невід'ємну частину того жанру, в якому сформований, і функціонує в ньому таким чином, як і оригінал, користуючись популярністю іноді не меншою, ніж оригінал.

В **Другій главі "Метаморфози оригіналу в художньому перекладі"** аналізується взаємодія систем оригіналу і перекладу, різні ступені оновлення оригіналу, специфіка переінтонування. Водночас притягування-відторгнення оригіналу та переінтонування досліджено на рівні засобів виразності (мелодії, ритма, гармонії, тембра, фактури), драматургії, концепції.

Музичний переклад міцно пов'язаний із оновленням оригіналу. Текст оригіналу, його елементи втрачають вихідну цілісність, потрапляють у новий контекст і складають своєрідну субсистему у перекладному творі. Зв'язки його елементів зберігаються в різній мірі, вони вступають у певні відношення з елементами похідної системи, при цьому змінюються і раніше існучі зв'язки. Інше контекстне оточення

трансформує текст. Оригінал функціонує як інтонаційна та семантична модель перекладу. Для композитора нової версії важливим і істотним в музиці є розмежування інтонації і семантики. Переінтонування визначається відношенням до семантики інтонації.

Проблема переінтонування охоплює всі рівні оригіналу. Переінтоновується і сам оригінал як цілісність, і його концепція, жанр, композиція, драматургія і засоби виразності, конкретне інтонаційне розгортання.

Взаємодія двох систем обумовлює два типи зв'язку між ними: виявлення стилю і стилістики оригіналу - і оновлення, присутність стиля композитора нової версії. Перший тип умовно можна охарактеризувати як прямі зв'язки, другий - як зворотні. Зіткаючись і впливаючи один на одного, вони визначають і конкретизують взаємодію систем. Прямі зв'язки вказують на переклад як вид і позначають "неволю", ступінь якої вирішує перекладач. Зворотні виявляють оновлення тексту оригіналу і його переінтонування.

Всі засоби виразності є одночасно елементами і прямих, і зворотних зв'язків. Кожний з них виконує протилежні функції і відбиває на собі взаємодію "оригінал-переклад". Збереження інтонацій оригіналу у перекладі актуалізує прямі зв'язки, водночас інтонація потрапляє в новий стиль і "обплітається" новими функціями, висвітлюючи дію перекладу (зворотних зв'язків). Переінтонування, оновлення оригіналу посилює вплив системи перекладача, "підриває" співвідношення двох систем. Чим суттєвішою є трансформація, тим відмінніші між собою обидві системи, а поглибленням водночас прямих і зворотних зв'язків. Специфіка тут проявляється в тому, що прямі зв'язки можливо проаналізувати через зворотні, і навпаки. Переклад перероджує прямі зв'язки у зворотні, в новому стилі все стає зворотними зв'язками.

Переінтонування актуалізує питання метафоричності музичного тексту. Будь-який музичний текст є метафоричним за своєю природою. І в цьому відношенні і оригінал, і переклад - метафоричні, але їх метафоричність не однакова. Специфіка перекладу полягає в тому, що метафоричність оригіналу в новому тексті перетворюється на знак. Переінтонування в перекладному творі актуалізує в кожному елементі оригіналу семантичний

аспект. В знакові починає переважати асоціативний ряд, знак переростає в метафору, може стати символом. Сенс знака-метафори оригіналу розкривається через асоціації, мислення за аналогією. Метафора в художньому перекладі становить один з засобів створення нового іншого сенсу в перекладному творі. Дуже часто вона впливає на трансформацію, акцентуючи момент перекладу на власний стиль композитора.

Яскравим прикладом перетворення і оновлення концепції оригіналу в редакціях є оркестрові версії М. А. Римського-Корсакова і Д. Д. Шостаковича вступу до опери Мусоргського "Хованщина". Обидві партитури унікальні. Концепції Римського-Корсакова і Шостаковича суттєво відрізняються одна від одної. Це зумовлено різним світосприйняттям композиторів, різними епохами, особливостями індивідуальних стилей художників та самобутністю їх погляду на оперу, на оркестрові епізоди, зокрема на вступ.

Мусоргський у "Світанку" не тільки малює пейзаж, або втілює образ однієї з дійових в історії народу політичну силу, він дає картину багатолікої Русі у синтезі всього суперечливого у народно-національній єдності. То є естетичний ідеал Русі, відображений в свідомості художника, образ-символ позачасової Русі як категорія прекрасного, ідеального. Образ вступу протиставляється трагічному розгортанню дії опери. Через відношення до Русі, до ідеї світанку трохи відкривається сутність дійової особи, соціальної групи, політичної сили, отже, і їх доля, і історична доля народу. Тема "Світанку" пов'язана з интонаційною сферою багатьох образів, особливо партії Марфи, мандрівних людей /пришлый люд/, стрільців. Мусоргський, розгортаючи грандіозне оперне полотно, у вступі дає найвищий ступінь синтезу в символічному образі, узагальненість якого виростає до категорії всеосяжного. Лише цим пояснюється розповсюдження одиничних, індивідуальних інтонацій. Інтонаційне проміння, виходячи з вступу, при прочитанні кожним персонажем може повертатися злом, викривленням, подібно до того, як в самій дійсності викривленням добра є зло.

Для Римського-Корсакова в багатоскладовій сфері "Світанку" головним є живописний шар, пейзаж. Для нього вступ - це картина Русі в її світанку, настільки ж прекрасна, як гімн Ярилі-Сонцю або картина поринаючого під воду Китежа. Римський

-Корсаков сприймає вступ крізь призму краси, естетичного ідеалу. Саме цим він керується, коли втручається в клавір Мусоргського, це визначає характерні риси оркестровки. Композитор знаходить такі чудові темброві рішення, які підкреслюють і посилюють кольористий портрет Москви, образ її пробудження.

Драматургія оркестрових барв в партитурі композитора розвивається за логікою руху світо-тіньової палітри світанку, від мікстів - до чистих тембрів. Домінує темброве варіювання, оркестрове розцвічування тематизму. Це і гра у першому "розливу" (соковите звучання альтів підхоплює прозора флейта); і різноманіття "поклику" (високий CL, потім Corno у першій строфі та високий Ob і Fag у другій), і величезна кількість барв у останній, VI строфі (Cl-Fl-Corno).

Партитура "Хованщини" Шостаковича є цілісне втілення музичної народної трагедії, яка співвучна народним трагедіям XX сторіччя. Шостакович інтерпретує вступ з позицій симфонічного розгортання. Його "Світанок" - це єдина фаза руху, в якій композитор суто тембровими засобами досягає концентричності, центр якої - дзвони IV строфи. У центрі вступу високе, як храм на узгір'ї, образ соборної Вітчизни, дзвони якого є високим узагальненням і викликають величезний асоціативний ряд.

Динаміку оркестрового розгортання у вступі композитор створює як драматургію чистих тембрів. Шостакович чудово відчуває експресію тембру, для нього найважливішим є єдиний спрямований процес тембрової драматургії. Тому він подібний тематичний матеріал об'єднує спорідненими тембрами. Так оркестрове вирішення початкового "розливу" - альти, потім скрипки; так само близькими тембрами Шостакович інструментує "поклики" (перша строфа - високому регістру гобоя відповідає соковите звучання англійського ріжка).

Шостакович сприймає вступ як втілення позитивного естетичногої ідеалу, Русь в її різноманітності, як картину життя з постійно існуючим конфліктом. Цьому підпорядкована темброва драматургія. Наприклад, "поклик" гобою (характеристичність гобою і його високого регістру є в партитурі немелодичним, гротескним, сатиричним шаром, лейттембром Піддячого) протистає кларнету та скрипкам (мелодичний, пісенний шар, лейт-

тембр Марфи). Шостакович посилює протиріччя живого, реального (IV строфа) і ірреального, містичного (VI строфа). Композитор поглиблює драматургічну важливість останньої строфи. Він чує її в As-dur (у Мусоргського - Gis-dur) - тональності ворожіння Марфи, поїзда Голицина, останнього хору розкольників. Шостакович вживає тут семантику відходу у небуття, віддалення (як від'їзд камери в кінодраматургії), а також елемент містики (ірреальне звучання челести, арфи та тремолюючих скрипок).

В партитурі Шостаковича розкривається драматургічний задум, закладений Мусоргським - ідея симфонізму через фазове розгортання матеріалу.

В **Третій главі "Авторський тип перекладу"** аналізується специфіка авторського редагування власного завершенного твору як особливого типу перекладу.

В авторському перекладі процес художнього доведення, конкретизації і прагнення досконалого втілення ідеї становить головний механізм творчого акту. Повернення до "готового" матеріалу є для композитора продовженням творчою роботою над своїм твором. Цим пояснюється постійне звернення митців до авторедагування.

Аналіз художнього "повторення" дозволяє проникнути в творчу лабораторію композитора. В переінтонуванні і трансформації власного завершеного твору втілюється фактор часу для композитора. "Новий погляд" на завершений твір відбиває той художній досвід, яким збагатився композитор. Якщо редакції складаються через мінімальну часову відстань, то це свідчить про нове відчуття композитором вже завершеного твору як цілісності (наприклад, редакції симфонічної поеми "Казка" Римського-Корсакова, увертюри-фантазії "Ромео і Джульєтта" Чайковського), іноді про незадоволеність після виконання і, в деяких випадках, може показувати рухомість задуму, варіантність його втілення для автора (наприклад, редакції "Присвята Арво Пярту" О. Гугеля, "Три пісні з п'єси Шиллера "Вільгельм Тель" Ф. Ліста).

Найбільш розповсюдженні жанри авторського перекладу - це фортепіанні перекладення й обробки, оркестрові редакції - жанри, які виникають через зміну інструментального складу і передбачають збереження початкової версії. Транскрипції і

вільні обробки з їх кардинальною трансформацією оригіналу є менш показовими для авторського перекладу.

Авторський тип перекладу в музиці можна поділити на два види: переробка матеріалу в новому тембровому рішенні (фортепіано-оркестр, оркестр-фортепіано) і створення нової версії із збереженням тембрового ряду (фортепіано-фортепіано, оркестр-оркестр).

Перший вид є ближчим до перекладу. В ньому виділяються два підвиди: фортепіанні перекладення і оркестрові редакції. Їх вектори є різноспрямованими. Фортепіанні перекладення актуалізують художні завдання збереження головного, суттєвого, іноді разом з відсіканням деяких деталей (наприклад, оркестровка "Павани" и "Гробниці Куперена" М. Равеля).

У другому виді домінує доведення, уточнення, шліфовка. Особливо симптоматичні авторські оркестрові редакції, в яких нова темброва версія здійснюється разом зі зміною матеріалу. Мелодичні, гармонічні, ритмо-фактурні інтонації знаходять своє втілення у нових темброінтонаціях.

Увертюра-фантазія "Ромео і Джульєтта" П. Чайковського існує в трьох авторських редакціях. Композитор знаходить тут вирішення основної концепції творчості - ідею антитези життя і смерті, зіткнення ідеального з дійсністю і відторгнення цього ідеалу життям. Промені від "Ромео і Джульєтти" йдуть до багатьох симфонічних і оперних творів Чайковського.

Шлях від першої до третьої редакції - це шлях шліфовки деталей, шлях до досконалого втілення ідеї і прояснення концепції.

Головне для Чайковського у редагуванні партитур "Ромео і Джульєтти" - наскрізний процес симфонічного розгортання, тому композитор відсікає все драматургічно незначене. Художня ясність і цілістність визначили створення нового матеріалу вступу й інакшого розвитку в розробці-репризі-коді у другій редакції. В третій редакції Чайковський скорочує розробкову хвилю в момент вторгнення в побічну партію в репризі, оскільки вона аналогічна другій хвилі розробки, а відтак становить драматургічне повторення. Відмовляється композитор в репризі остаточної редакції і від ірреальних звучностей хорала, які "пом'якшували" драматургію (друга редакція, 480 - 5т. до 510).

В першій редакції виявлялися деякі занадто конкретні музичні рішення: вторгнення міді у вступі, ритмоінтонації головної партії у літавр solo перед репризою і великого барабана та тарілок в побічній партії, марш в коді). Ці моменти композитор кардинально переробляє.

Редагування партитур "Ромео і Джульєтти" - процес все більшого віддалення від сюжетної програмності до узагальнено-філософської програмності, до симфонічної концепції в "Ромео і Джульєтті". Якщо в першій редакції музичні образи є близькими до тем-персонажів, то в третій - це теми-узагальнення, теми-символи. Найзначнішого переосмислення і редагування зазнав образ і тема побічної партії. В першій редакції її інтонації звучать у вступі, в розробці у міді на фоні ритмоформули головної партії, а також у контрапункті разом із темами вступу і головної партії в кульмінації, що суперечить природі побічної і нівелює драматургічну сутність її образного відокремлення в експозиції. Спочатку побічна народжувалась як тема Ромео і Джульєтти, їх кохання, яка втручається в конфлікт і зникає, гине після вторгнення у репризі. У третій редакції побічна партія стає носієм символіки ідеального браву. В цьому плані відмінність репризи і коди в другій і третій редакціях видається характерною. В другій редакції останнє проведення теми у скрипок і альтів подається перед кодою, яка переінтоновує матеріал побічної в трагічному ключі. В подальшому розвитку інтонації побічної не з'являться, адже на драматургію впливає "сюжетний" підхід. В остаточній редакції після трагічної коди у скрипок і альтів у високому регістрі виникає переінтонована тема побічної партії, з символікою небесного, неземного, позачасового прозріння. Це проведення, а також замкненість її сфери в експозиції, підіймає образ побічної партії до категорії ідеального. Відокремлення ідеалу посилює трагічність концепції у третій редакції.

Ретельна робота Чайковського над партитурами увертюри-фантазії "Ромео і Джульєтта" показова для авторського типу перекладу. Всі редакції є художньо значними і містять в собі чимало цінних знахідок і прозрінь, але третя, остання версія - є найбільш цілісною і лаконічною, що проявляється і в концепції, і в процесі симфонічного розгортання, і в окремих

засобах музичної мови.

В **четвертій главі "Жанри перекладу"** розробляється система жанрів перекладу. Жанр музичного перекладу в значній мірі передбачає ракурс, ступінь впливу і виявлення системи перекладача, відокремлює власні "кордони", досить чітко позначає "глибину", рівні, методи переінтонування. Необхідність виділення і розмежування перекладу пояснюється тим, що в кожному окремому жанрі переклад набуває власних, притаманних тільки йому рис. Причому ці риси є сталими, відкристалізованими в художній практиці, головними ознаками жанру. І сам термін, яким позначається жанр (перекладення, обробка, редакція, транскрипція, вільна обробка) становить своєрідний код, який вказує на ці специфічні риси.

Головною розпізнавальною якістю жанрів є відношення до оригіналу. Можна виділити чотири рівня: 1) незначні зміни окремих елементів із збереженням усієї цілісності оригіналу (перекладення); 2) значне оновлення, фактурно-темброве переінтонування, але структура, драматургія, концепція переважає (обробка, редакція); 3) оригінал перетворюється на тему, що підлягає будь-якому розвитку (транскрипція); 4) "поглинання" оригіналу новою системою (вільна обробка). Окреслюється система жанрів: фортепіанне перекладення (перший рівень), фортепіанні обробки і оркестрові редакції (другий), фортепіанні і оркестрові транскрипції (третій), фортепіанні і оркестрові вільні обробки (четвертий). Досить часто композитори за традицією нові фортепіанні версії називають транскрипціями, акцентуючи таким чином художнє переосмислення, але за жанром це можуть бути і транскрипції, і перекладення, і обробки (наприклад, "Шість транскрипцій із збірки "Сонечко" Л. Ревуцького" для фортепіано А. Коломійця є фортепіанними обробками оригіналу). Будь-яка оркестровка значно переінтоновує оригінал, тому на першому рівні стоїть тільки фортепіанне перекладення.

Конкретний жанр визначається за принципами переінтонування та методики оновлення. Фортепіанні перекладення (наприклад, "П'ять українських народних пісень" Н. Коляди в опрацюванні Л. Колодуба) більше наближені до оригіналу. Як основна творча задача постає максимально повна передача оригіналу в монотембровому звучанні.

Більш вільними від оригіналу є фортепіанні обробки. Вони близькі перекладенням, але на відміну від них можуть обумовлювати значно оновлювати текста первісного твору. Фортепіанна обробка також не руйнує цілісність оригіналу, але може включати його варіаційний розвиток.

На прикладі аналізу оркестрової редакції Е. Денісова вокального циклу "Без сонця" М. Мусоргського, доводиться, що введення тембрового ряду, темброві драматургії значно трансформує оригінал, ясно проявляє систему, нову концепцію, оркестровий стиль. За допомогою тембрового переінтонування Денісов створює своє "бачення" циклу, вирішує його як сучасний художник, для якого є гіперболізованими питання кінцевості буття, безглуздя життя "без сонця", хворобливості сприйняття світу психікою людини - всієї тієї традиції, яка йде від Мусоргського і Достоєвського і загострено репрезентована в музиці XX століття.

Особливу групу складають редакції-сюїти ("Моцартіана" П. Чайковського, "Шопеніана" О. Глазунова, "Шопеніана" і "Лістіана" Д. Рогаль-Левицького, "Вальси Шуберта" Ф. Ліста та інш.), які поєднують ознаки і редакцій, і транскрипцій і займають перехідне положення між ними.

Автор транскрипції переінтоновує не тільки тематичний матеріал як такий, але, головне, композицію, драматургію, форму оригіналу. В транскрипції система перекладача домінує. Панує художнє переосмислення, така трансформація, яка перетворює оригінал в "свій-чужий" твір.

Вільна обробка йде далі, ніж транскрипція. Вільна обробка - самостійний твір композитора, на засадах іншого твору. На відміну від транскрипції у вільних обробках з'являється авторський матеріал перекладача, який генетично не пов'язаний з оригіналом. Вільна обробка - вихід від перекладу до вільної оригінальної творчості.

В цьому відношенні цікавим є балет В. Зубицького "Задунайські жарти" за мотивами опери С. Гулака-Артемовського "Запорожець за Дунаєм".

В "Задунайських жартах" здійснюється переклад і в новий жанр, і в нову художньо-стилістичну систему. Композитор так інтерпретує тематизм опери, що він стає амбівалентним. Це його особистий матеріал, але який викликає певні асоціації і

ЛНБ ім. В. Стефаника
АН України

стає знаком. Таке трактування тем опери дозволяє композитору вводити їх в свій текст органічно, без стилістичних швів.

Взявши за основу фабулу та основні інтонації опери, Зубицький створює новий самостійний твір - сучасний комічний балет. "Задунайські жарти" втілюють деякі риси водевілю: комічний сюжет (фабула "Запорожця") і виконання куплетів на теми популярних мелодій (використання тематизму опери). Двокартинність балету, його масштабні фінальні сцени кожної картини з нагромадженням всіх тем викликають аналогії з оперою-буффа і її фінальними ансамблями. Сучасними засобами композитор передає атмосферу комічної опери, її метушню і заплутану інтригу. В багатьох випадках це створюється розподілом фактури на власне тематизм та рухомі алеаторно-сонорні шари, які і передають дух комедійного сум'яття.

По-своєму Зубицький інтерпретує патріотичну ідею опери. Він посилює контраст двух музик: української і турецької, що тільки позначено в оригіналі. Дві лейттеми балету - тема "Турецького маршу" і тема Сцени Андрія з хором "Блажений день" - також контрастують одна одній. Початкові інтонації "Блажений день" Зубицький трактує як ідеальний образ, образ України. Ця тема не трансформується (на відміну від інших тем опери), Композитор зберігає її кантовість та гімнічність. Багаторазове появлення лейттеми "Блажений день" і об'єднання з нею всіх українських тем по горизонталі (співставлення) і по вертикалі (контрапункт) створюють нову симфонічну версію патріотичної ідеї опери, де тема "Блажений день" виконує функцію рефрена в одах і гімнах і виступає як тема-даність, тема-афоризм.

Партитура "Задунайських жартів" виявляє різні методи організації матеріалу Гулака-Артемовського: перший - власне переклад (заключний розділ N 1 - пісня Карася "Ой, щось дуже загулявся", крайні розділи N 3 - марш з III дії, N 6 - "Дует Одарки і Карася", N 7 - "Дует Оксани і Андія"), другий принцип здійснюється в сценах, де основою розвитку стають начальні інтонації тем опери, але самі теми не експонуються. Так створено N 8 "Фінал першої картини", де беруть участь всі теми, але рушієм розгортання є інтонації каватини Карася "Тепер я турок, не козак". Третій метод втілюється у стилізаціях, четвертий пов'язаний з авторським тематизмом Зубицького.

Партитуру "Задунайських жартів" пронизує сучасне симфонічне розгортання. Єдина спрямованість інтонаційного руху, взаємозалежність усіх компонентів музичної мови, використання ритмо-сонорного тематизму впливають на трактування тем опери. Симфонічний рух викликав створення тем-"двійників" - авторських тем Зубицького, які уводяться в номер разом з темами Гулака-Артемовського і наділяються тією ж семантикою. Це дозволяє автору вживати теми опери як семантичні знаки, а "двійники" включати в інтонаційний розвиток, у розробкові розділи.

Отже, в "Задунайських жартах" В.Зубицький на базі української комічної опери створює сучасний національний балет, свій самостійний художній твір.

У Заключенні дисертації вібрано її стисді теоретичні тези. Поняття "художній переклад в музиці" повинне зайняти відповідне місце у музикознавчому апараті.

За темою дисертації опубліковані такі роботи:

1. Новая жизнь "Песен и плясок смерти" М.П.Мусоргского в оркестровых редакциях Д.Д.Шостаковича и Э.В.Денисова// Русская музыка: наследие и современность. Тезисы докладов к научно-теоретической конференции. - Нижний Новгород, Нижегородская государственная консерватория им.М.И.Глинки, 1992. - С.34-36.

2. Художественный перевод в музыке // Русская культура и мир: Тезисы докладов участников международной научной конференции. - Нижний Новгород: НГПИИЯ им. Н.А.Добролюбова, 1993. - С.304-305.

Підписано до друку 18.05.1994р.Об.1,1.Формат 60х84 1/16.
Друк офсетний.Тир.100.Безплатно.
ЛОД УДПУ ім.Драгоманова, Київ, Пирогова, 9.

Ав 30.341